

Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas

José Antonio Sánchez

La creación artística es resultado de un proceso singular e irrepetible. La generación de lo artístico (sea obra, imagen, proceso, situación o momento) escapa a la sistematización y a la generalización. En cambio, la práctica artística no: la práctica artística se deja situar, analizar, fijar. Cuando hablamos de docencia de las artes o investigación en artes hablamos de una práctica y no del acto creador mismo.

En el campo de la investigación en artes caben multitud de enfoques: desde la gestión cultural, la pedagogía, la tecnología, la filología, la musicología, la historia del arte... Si atendemos a los campos de investigación más próximos a la práctica, podríamos distinguir al menos tres grandes bloques: el de las metodologías de investigación sobre los oficios de la escena; el de las metodologías de investigación sobre prácticas aplicadas (docentes, terapéuticas, creativas...) y el de las metodologías de documentación creativa. Este último bloque se sitúa en un espacio intermedio entre el interés práctico (fijación de los procesos con finalidades de uso) y el interés documental (fijación de los procesos con finalidades historiográficas). Y ambas líneas se inscriben en un mismo movimiento: el de la digitalización de la cultura y la gestión de archivos, en el que se inscribe el proyecto de investigación que he dirigido en los últimos años.

Desde ese proyecto, hemos planteado diversas reflexiones sobre metodologías de investigación relacionadas con la gestión de archivos y metodologías de investigación relacionadas con lo historiográfico. Aunque no es el tema de hoy, me gustaría únicamente apuntar que no sólo la investigación práctica, tampoco la historia de las artes escé-

nicas dispone de un corpus parangonable al de la historia de la literatura o al de la historia del cine. Por lo que incluso a propósito de la historiografía de las artes escénicas resulta difícil proponer una reflexión metodológica similar a la de la historia del arte. Y es que en muchos casos esas metodologías son prestadas: mayoritariamente, de la historia y la teoría de la literatura; en segundo lugar, de la historia del arte y de los medios audiovisuales; y finalmente, atravesada por metodologías muy diversas surgidas en el interior de éstos: estructuralismo, semiótica, crítica textual, etc. Esa situación se debe a diversos factores: 1) La consideración de las artes escénicas como oficio o artesanía; 2) El carácter efímero de la obra escénica; 3) Los muy diversos anclajes de los estudios sobre artes escénicas en la Universidad. Cada uno de estos modelos ha enfatizado aspectos de la obra o de la producción escénica como objeto privilegiado de análisis: Texto, Visualidad, Contexto, Comunicación, Pensamiento, Proceso cultural, Forma-discurso, etc.

Pero, aunque con dificultades, la historiografía de las artes escénicas cuenta con más recursos académicos que la investigación práctica. Y es sobre ésta sobre la que se debe centrar nuestra reflexión.

Lo específico de la investigación artística está asociado inevitablemente a la creatividad. Habitualmente, observamos con recelo la posibilidad de que la creatividad pueda enseñarse. Si no puede enseñarse, ¿cómo se va a investigar sobre ella? Sin embargo, olvidamos que lo que entendemos por artístico no es una sustancia, sino un adjetivo que por tanto afecta a las prácticas y a las experiencias humanas en muy diversos grados. Ninguna escuela enseñará a ser artista genial como lo fueron Tadeusz Kantor o Merce Cunningham. Sin embargo, las escuelas sí pueden enseñar metodologías de la práctica artística que van más allá del aprendizaje de las técnicas. Y la docencia de esas metodologías de la práctica artística sólo puede ser fijada desde la investigación sobre los procesos de creación.

La investigación en las artes debe servir para superar el nivel de la transmisión de la técnica (sin que ésta sea por ello desplazada) al nivel de la transmisión de las metodologías creativas.

En la ubicación de la práctica artística en el ámbito de las actividades sociales con el fin de situar el campo de la investigación sobre la misma puede resultar interesante recuperar el pensamiento del filósofo norteamericano John Dewey, que en 1934 publicó un texto recientemente reeditado en castellano con el título *El arte como experiencia*.

En esta obra anticipadora, Dewey insistía en situar el arte en su contexto social, no con el fin de privarlo de su autonomía, pero sí con el fin de evitar el riesgo de la absolutización y del autismo. Y ello tanto para una correcta comprensión del arte del pasado (especialmente aquel producido en épocas premodernas) como para la correcta comprensión de la práctica artística.

Que el arte es en primer lugar experiencia y no lenguaje lleva a primer término la cuestión de la relación que la práctica artística facilita, una relación que no es primariamente unívoca (en términos de emisor-receptor), sino más bien multilateral: una obra de arte es sólo un momento de un complejo entramado de relaciones que se establecen entre el individuo, la institución artística y el contexto social, así como entre los referentes (pasado), la situación efectiva (presente) y las lecturas posteriores (futuro).

Los museos y los teatros-museo instituyeron durante el siglo XIX la idea de que cualquier obra podía ser considerada de manera autónoma. El arte modernista surgió de la creación de ese contexto aislado de la experiencia cotidiana llamado museo. El teatro se mantuvo, por su carácter performativo, más próximo a la experiencia social y condicionado por ella; sin embargo, en las últimas décadas, paradójicamente, al mismo tiempo que los teatros tendían a la disolución de sus muros, el teatro parecía más bien tender a la solidificación de los suyos.

Pero el arte no puede ser aislado de los espacios de convivencia y de negociación de la convivencia. Dewey lo ejemplifica de manera contundente (1934 : 4-5):

el Partenón es una gran obra de arte. Sin embargo, sólo tiene un rango estético cuando la obra llega a ser la experiencia de un ser humano. [...] debemos aceptar desviar la reflexión hacia los ciudadanos atenienses [...] con el sentido cívico identificado con la religión cívica, de cuya experiencia el templo era una expresión y que lo construyeron no como obra de arte, sino como conmemoración cívica.

Esta consideración no resta artisticidad al *Partenón*, pero evita la absolutización del arte y el olvido de los condicionantes y funcionalidades no artísticas de una obra, que forman parte indisoluble de la experiencia estética. Lo que podemos pensar respecto a la arquitectura helénica, lo podemos igualmente afirmar respecto a la pintura renacentista, el drama romántico, el cine neorrealista o el teatro radical. Podemos recuperar las formas, podemos incluso tener una experiencia artística de ellas, pero nunca la misma experiencia que tuvieron los contemporáneos de quienes crearon los productos que la generaron.

Arthur Danto se refiere a ello igualmente para rebatir la posibilidad de que después del fin de la historia del arte cualquier práctica artística sea posible (1997 : 228):

Nosotros podemos saber acerca del período barroco como estudiosos o, usando las románticas palabras de Feyerabend, como «solitarios *outsiders*», pero no es para nosotros algo que podamos vivir. [...] El paradigma de alguien esforzándose en vivir un período de esta manera es, por supuesto, Don Quijote, quien es burlado o explotado por individuos que no comparten su forma de vida (dado que nadie puede), pero que llegaron a conocerla externamente, de la misma manera que muchos de nosotros alcanzamos a conocer las vidas que se vivían en otros tiempos.

La contestación irónica a esto es el *Pierre Menard, autor de El Quijote* de J. L. Borges. Efectivamente, para crear en la actualidad *El Quijote* sería preciso recrear con exactitud las condiciones de vida de Cervantes en su momento: sólo viviendo exactamente como Cervantes se puede crear de nuevo *El Quijote*.

El callejón sin salida al que abocó el modernismo fue el de un individualismo extremo en la práctica artística, posible gracias a la protección paternalista de las instituciones. Ya en 1934, Dewey se quejaba de la distancia entre la producción artística, la experiencia ordinaria y la experiencia estética (1934 : 10-11):

Los artistas encuentran pertinente dedicarse a su trabajo como un medio aislado de «autoexpresión», y a fin de no participar en las tendencias de las fuerzas económicas, se sienten a menudo obligados a exagerar su separación hasta la excentricidad. [...] Si se junta la acción de todas esas fuerzas, las condiciones que crean el abismo entre el productor y el consumidor en la sociedad moderna operan para crear *también una separación entre la experiencia ordinaria y la experiencia estética*.

Desde entonces, numerosos artistas intentaron romper esa brecha y propusieron reiteradamente una devolución del arte a la vida o del arte a la cotidianidad, con un radicalismo irrepetible que se situó en la década de los sesenta y que encontró su ubicación en ciertas propuestas del arte pop (que sirvieron a Arthur Danto precisamente para situar históricamente el fin del arte) como en el contemporáneo arte anarquista y muy especialmente en Fluxus. Aunque fracasaron en términos absolutos en sus tentativas, tanto el pop como el Fluxus aportaron a la creación contemporánea la disolución del concepto de obra artística (y por tanto la tiranía de la obra cerrada que responde a leyes de composición interna necesarias) y el desplazamiento de la creación a la práctica.

El arte es una cualidad del hacer y de lo que ya se ha hecho. Sólo exteriormente puede ser designado con un sustantivo. En realidad es de naturaleza adjetiva, puesto que se adhiere a la manera y contenido del hacer. [...] El *producto* del arte –templo, pintura, estatua, poema– no es la *obra* de arte, sino que ésta se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia gozada a causa de sus propiedades liberadoras y ordenadas. (DEWEY, 1934 : 241)

Disciplina, indisciplina, transdisciplina

En la reflexión de Dewey, la adjetivación del concepto arte y su transformación por tanto en «artisticidad» tiene como consecuencia la conversión en adjetivos del resto de los conceptos que el arte mismo abarca. Es decir, lo que propone Dewey es una conversión en adjetivos de conceptos tales como Pintura, Música, Drama, Teatro o Danza.

Si la sustitución del Arte por lo artístico tiene como consecuencia un borrado de los bordes entre experiencia estética y experiencia cotidiana, la sustitución de las disciplinas por adjetivos tiene como consecuencia un borrado de los bordes entre las mismas y la posibilidad por tanto de concebir la creación como en mayor o menor medida transdisciplinar.

En suma, lo que yo quisiera mostrar es que palabras tales como poético, arquitectónico, dramático, escultórico, pictórico, literario –en el sentido de designar la cualidad mejor realizada por la literatura– señalan *tendencias* que pertenecen, en cierto grado, a todo arte, porque califican cualquier experiencia completa, mientras que, sin embargo, un medio particular se adapta mejor para darle énfasis. (DEWEY, 1934 : 259)

Con ello no se trata de borrar los límites. Por más que practiquemos la borradura, y apliquemos los calificativos que Dewey su-

giere, sólo en muy raras ocasiones dejaremos de saber si una determinada experiencia estética tiene un soporte literario, musical o teatral, que podremos analizar de acuerdo a códigos propios de cada uno de esos medios. Pero lo importante es que la experiencia estética está más allá de esos límites.

La reflexión de Dewey apunta en el sentido de devolver la teoría a la realidad cotidiana. Existen pintores que sólo piensan en términos de formas plásticas, encerrados en su estudio y aislados del mundo. Pero la mayoría de los pintores leen, escuchan música, beben, van al cine, comen, practican sexo, viajan, hablan, duermen... Y todo ello en mayor o menor medida se traslada a la experiencia de creación pictórica. Del mismo modo que en la recepción de una obra pictórica pueden concurrir condiciones que afecten a la experiencia misma. Algunos de esos factores pueden ser lo suficientemente poderosos como para afectar de una manera decisiva a la creación y/o a la recepción y en ese momento podemos reconocer una dimensión transdisciplinar en la obra.

Diversas circunstancias pueden hacer que una pieza escénica sea más o menos plástica, musical, dramática, arquitectónica, política, íntima, etc. Y ello nada tiene que ver con la técnica, es decir, con la disciplina en un sentido estrictamente técnico. La investigación debe situarse en la dimensión de la experiencia o en la dimensión de las prácticas.

Hablar de prácticas no es hablar de técnicas. La práctica artística engloba un proceso de límites borrosos en el que los aspectos de la personalidad, del contexto geográfico, cultural e histórico interactúan con las destrezas propias y las de quienes intervienen en un proceso creativo. La disciplina de cada artista o de cada uno de los colaboradores en un proceso artístico es sólo una dimensión de lo que denominamos práctica artística. Y, aunque ésta pueda ser abordada desde lo disciplinar, no siempre resulta la opción más interesante.

Consideremos el caso de La Ribot en relación con la danza.

a) Partimos de que La Ribot se instala en el interior de una disciplina, que implica: una determinada formación técnica y lingüística, un contexto institucional y económico, un marco de recepción determinado.

b) La práctica conduce el trabajo hacia lo indisciplinar, es decir, hacia una negación de la disciplina en todos los sentidos: técnico (se abandonan las técnicas corporales aprendidas), lingüístico (se alteran los códigos internos y relacionales –con la música, con el espacio, con la dramaturgia, etc.), institucionales (se abandonan los espacios escénicos, las programaciones teatrales y se desarrollan estrategias de producción ajenas a los modos económicos propios de las artes escénicas) y receptivo (presentaciones en galerías de arte, museos, etcétera ante un público que no espera ver danza).

c) Sin embargo, esa indisciplina no destruye la disciplina, sino que más bien genera un diálogo con ella. Categorizaciones como «non-dance» o estudios como «Exhausting dance» no desplazan este tipo de producciones fuera del espacio de la danza, sino que apuntan a la existencia de una tensión entre lo disciplinar y lo indisciplinar. Finalmente, el trabajo de La Ribot se sigue presentando en teatros, es producido por instituciones teatrales y sigue teniendo una recepción desde la disciplina de la danza, aunque también se presente en museos, sus obras sean vendidas en galerías de arte y sea recibido por un público ajeno al gremio de la danza.

El acto indisciplinar conduce a un ejercicio transdisciplinar. Es en este lugar donde debe situarse la investigación sobre el proceso creativo si se quiere abordar en su complejidad.

El caso de La Ribot puede ser contemplado como un caso extremo. Pero en mayor o menor medida cualquier proceso creativo

comprometido e interesante incluye una componente indisciplinar. Y por tanto obliga a una investigación desde lo transdisciplinar.

Fernando Pinheiro Villa y José Da Costa lo exponían del siguiente modo en la introducción a su grupo de investigación «Territorios y Fronteras» (2004):

Intensas reterritorializaciones, desterritorializaciones, desfronterizaciones, reformulaciones conceptuales y nuevas líneas de fuga a las ideas hegemónicas sobre el acontecimiento escénico configuran una red rizomática de objetos de investigación o deseo del GT [Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras]. Esta red incluye para-teatralidades, intermedias, nuevas tecnologías, teorías de recepción, el cuerpo en escena, oralidades y dramaturgias, la de-construcción de identidad(s) y género(s), performatividades artísticas, bricolajes y veladuras escénicas, mediaciones telemáticas, la telepresencia, virtualidades, los espacios escénicos, rituales, el performer(a), el figurín, el trabajo en progreso, el entrenamiento y gramáticas artísticas. En un topos postestructuralista, otro objeto de estudio sigue siendo la búsqueda de una epistemología de la acción artística y del cuerpo en acción artística testimoniada. Se privilegia el estudio de experiencias artísticas inter y trans culturales (disciplinares, textuales y espaciales...) que apuntan para otros territorios, objetos, poéticas y lenguajes originados por la colaboración artística.

La investigación transdisciplinar se impone en el ámbito artístico. Ahora bien, del mismo modo que la llegada de La Ribot al ejercicio transdisciplinar parte de una reflexión sobre la propia disciplina, también la investigación sobre el proceso artístico debe partir de una cierta disciplina.

Quiero decir con esto que siendo lo deseable una práctica indisciplinar o transdisciplinar, no es posible una formación así. La formación no puede ser indisciplinar, sólo puede ser disciplinar o multidisciplinar. Y la formación del investigador debe

ser necesariamente multidisciplinar y nunca, en ningún caso, indisciplinar.

Tradición y genealogía

La cuestión de la disciplina remite al anclaje de los procesos en un determinado campo artístico, pero también en un sentido más amplio, a la inscripción del trabajo de un individuo en una tradición no necesariamente definida por lo disciplinar. En la genealogía de La Ribot puede ser más importante Erik Satie que Martha Graham, Joan Brossa que Merce Cunningham o Piero Manzoni que Pina Bausch. Es decir, la genealogía de un artista puede estar fuera de su propia disciplina. Pero lo que resulta inconcebible es un artista sin genealogía. Y, por otra parte, también resulta difícilmente imaginable un artista del que no se puedan hallar referentes en el interior de su propia disciplina.

Es decir, que si bien la creación artística es singular, la práctica que la hace posible no sólo tiene un contexto disciplinar o transdisciplinar, sino también una genealogía reconocible. He utilizado el término genealogía y no el término historia, porque a diferencia de la historia, la genealogía responde a asociaciones accidentales, excepcionales o incluso caprichosas. Pero esa genealogía permite una lectura diferente de la historia, una lectura artística de la historia.

Comentando a T. S. Elliot, Artur Danto apuntaba la posibilidad de concebir la percepción artística como histórica (1997 : 189). Ya Baudelaire en el siglo XIX llamó la atención sobre la dimensión histórica de la belleza. E, inversamente, Norbert Lynton explicitó de qué modo el arte contemporáneo condiciona el modelo historiográfico con el que se relata la historia del arte de tiempos pasados. Si esto es así, el artista-investigador no puede situarse al margen de la historia, como no puede situarse por completo al margen de la disciplina, sino que más bien debe reconocer de manera

crítica su posición en una tradición, aunque ésta no sea necesariamente definida por la historiografía vigente.

Es decir, respecto a la cuestión de lo histórico se plantea una dialéctica similar a la que se plantea respecto a lo indisciplinar. Ni siquiera el estudio de la práctica artística supuestamente más ahistórica puede hacerse desde planteamientos ahistóricos, sino en todo caso recurriendo a un cruce de lo histórico y lo genealógico que permita su situación en el mapa diacrónico.

Obra, proceso, situación, momento

La experiencia artística es temporal. No es estática, sino dinámica. No es simultánea, sino procesual. También lo es la creación misma. La investigación, para ser coherente con la experiencia y con la práctica, debe concebirse como una investigación sobre el proceso y nunca sobre un objeto cerrado. En otros términos, el campo de la investigación artística es el proceso de creación. La investigación será tanto más interesante cuanto mayor el grado en que el proceso desborde su concreción en un resultado previo. ¿Por qué? Cuando la investigación se identifica con un proceso que conduce, por ejemplo, a una puesta en escena o a una acción, es de esperar que esa acción o esa puesta en escena en sí mismas satisfagan las necesidades de investigación de ese momento y, por tanto, la investigación sobre ese proceso no dejaría de ser una paráfrasis de la puesta en escena o la acción misma.

Cuando en cambio la investigación se identifica con un proceso de creación que excede la producción de una pieza artística en un formato determinado, la investigación puede entonces aportar algo que cada una de las producciones artísticas individualmente no aporta.

La investigación en artes debe ser concebida como un proceso que trasciende los resultados puntuales. Algunos temas de investigación en la creación contemporánea

reciente que podrían ser considerados como proyectos de investigación:

a) La investigación sobre lo animal y lo íntimo en el trabajo reciente de Mal Pelo. En este caso se trata de una reflexión nuclear para la compañía, pero que comenzó a convertirse en muy urgente a partir de 1999, cuando produjeron *L'animal a l'esquena*. Se podría decir que Mal Pelo creó en su centro de Celrà un laboratorio para investigar sobre la cuestión de la animalidad en lo humano. La existencia del laboratorio permite que pasen por él personas que contribuyen con sus reflexiones y sus propuestas al enriquecimiento del proceso; entre ellos y de forma muy especial Lisa Nelson, Steve Paxton, John Berger, además de Toni Serra, Scott de Lahunta, etc.

b) La investigación sobre el «fuera de campo» aplicado a la escena en el trabajo de Olga Mesa, algo que comenzó en un momento de *Más público, más privado*, cuando el «fuera de campo» era visualizado paradójicamente mediante el registro videográfico de una acción en el camerino, que continuó en *Suite au dernier mot* (2003) y que animó diversas propuestas de carácter expositivo, discursivo y escénico en los últimos años. La investigación es de carácter lingüístico y se trata sobre todo de localizar aquellos elementos del lenguaje cinematográfico que pueden ser aplicados al lenguaje escénico, partiendo de unas premisas teóricas o intelectuales que tienen que ver con la invisibilidad, con la comunicación no verbal, con la limitación. El resultado no es una pieza, sino una serie de piezas, talleres e instalaciones que surgen de una preocupación.

La investigación no debe concluir en la presentación de un producto, sino en la adquisición de conocimiento. Obviamente, hay piezas escénicas que implican una adquisición de conocimiento. Pero el conocimiento adquirido no se hace visible en una pieza escénica, la desborda y la trasciende.

Es el conocimiento lo que debe ser enfatizado en un trabajo de investigación y no la creación misma.

Hay procesos de investigación que incluyen una presentación escénica de los resultados sólo como una parte del proceso, que puede ser mostrado en diferentes estados y en diferentes formatos. Podríamos recordar el proceso desarrollado por Àngels Margarit durante la producción de *Urbs*. Se trata de una exploración de lo que podríamos denominar las coreografías urbanas. Al igual que La Ribot en su pieza *40 espontáneos*, de lo que se trata es de encontrar un método. El final, la presentación pública, es sólo una excusa para la realización de un trabajo de investigación multidisciplinar en colaboración con urbanistas y antropólogos. De qué modo las habilidades del coreógrafo-a se pueden aplicar a la comprensión de la comunicación urbana.

La investigación en el campo expandido

La democratización de las prácticas artísticas, la asunción de una perspectiva globalizada y el impacto de las nuevas tecnologías nos abocan a una mirada diferente sobre la definición de los límites de los medios, pero también sobre las relaciones entre los medios artísticos y los contextos sociales e institucionales en que se inscriben.

El proyecto *C'úndua*, que podríamos observar igualmente como un ejemplo de investigación en cuanto proceso, planteó la necesidad de incorporar el arte y la memoria a las políticas públicas de renovación urbana, específicamente a aquella llevada a cabo desde el año 1998 por la Alcaldía de Bogotá en la zona centro de la ciudad. Surgido de un seminario interdisciplinar en la Universidad Nacional de Colombia, la voluntad de llevar las reflexiones de este grupo de artistas, sociólogos y urbanistas al ámbito de la acción se concretó en una serie de propuestas de trabajo con los habitantes del barrio de Usaquén primero y del Cartucho después, que se concretaron en insta-

laciones, exposiciones, actuaciones, etc. (SÁNCHEZ, 2007 : 266-275).

En una línea similar, con un perfil más activista que estético, podríamos considerar el trabajo de Jesusa Rodríguez, que inserta su investigación simultáneamente en el ámbito de lo político y en lo que cabría denominar “estudios culturales”. Un ejemplo muy claro fue su colaboración con la Compañía de Comedia Mexicana La chinga (1997) y el trabajo realizado en colaboración con María Alicia Martínez Medrano en el Pedregal de Santo Domingo, Coyoacán. El trabajo sobre los tipos de la comedia popular mexicana se combinaba con una investigación previa de Jesusa Rodríguez sobre las litografías mexicanas de fines del siglo XIX y principios del XX. Su objetivo:

Un teatro que puedan hacer todos, «con participación directa tanto de actores como de público y donde las exclusiones no quepan», un arte que opere contrario a lo que se observa en el país: una nación contaminada, cuyo verdadero experimento es saber cuánto resiste la sociedad con todas estas políticas xenofóbicas, chauvinistas y genocidas, indicó la artista. Las litografías parlantes en escena, provistas de sendas máscaras, «nos sirven como puentes de comunicación con el público», pues más que un escudo liberan tanto a los que las portan como a los que las observan.¹

Dos años más tarde, Jesusa convocó a un grupo de jóvenes de edades comprendidas entre los 15 y los 25 años, habitantes de Iztapalapa (Ciudad de México) a participar en un proyecto titulado *Prometeo* (2000). El punto de partida eran la tragedia de Esquilo, la adaptación en dos actos de José Ramón Enríquez titulada *El fuego* y el *Prometeo sifilítico* del escritor y poeta mexicano Renato Leduc. Pero el objeto de la actuación era un acto de memoria: la vindicación de las cuarenta y cinco víctimas de la masacre de Acteal, asesinadas el 22 de diciembre de 1997 por el gobierno federal, el gobierno de Chiapas y paramilitares priistas. Cincuenta personas participaron

en este ejercicio escénico en el que la actualización del pasado reciente volvía a convertirse en acto de intervención.

El artista libanés Rabih Mroué trabaja con archivos, archivos personales y archivos preexistentes, trabaja también con imágenes de archivo, con documentos de archivo para generar nuevos archivos escénicos que permiten la intersección de Biografía e Historia, de Arte y Política. ¿Dónde acaba el trabajo de investigación y dónde comienza el de creación? Los límites son borrosos. Ninguna pieza de Mroué podría ser considerada un trabajo de investigación en sí mismo, pero es evidente que Mroué investiga. Ahora bien, su trabajo sobre los archivos, sobre la identidad y sobre la memoria nada tiene que ver con el trabajo de los colectivos que persiguen un objetivo político o histórico. En su investigación siempre hay un elemento lúdico, un elemento de libertad sin el cual la creación artística no existiría. (SÁNCHEZ, 2007 : 218-223)

La disolución del arte en distintas formas de artes aplicadas: arte-terapia, arte para la comunidad, arte-animación, etcétera permite desde el punto de vista teórico, el desarrollo de campos de investigación temática invertidos. Es decir, si se puede usar la práctica escénica con fines políticos, terapéuticos, festivos, etc., ¿por qué no aplicar los instrumentos teóricos y analíticos desarrollados para el estudio de la teatralidad al ámbito de lo social, de la política, etc.

Lo que propongo, pues, es que los académicos no tratemos de inventar nuevas metodologías que enseñar a los artistas, sino que busquemos en el trabajo de los artistas que han investigado en su creación para encontrar las metodologías adecuadas a aplicar en la academia. Es la academia la que debe desplazarse al terreno artístico y no a la inversa. De este modo, podemos localizar algunas propuestas concretas, derivadas de los ejemplos que he situado antes:

a) Estudios genealógicos. Relectura del arte del pasado no desde el punto de vista

de la historia, sino desde una nueva iluminación de la historia propuesta desde una práctica artística particular. Ejemplo: «la bufonería», a partir del trabajo de Leo Bassi.

b) Estudios sobre elementos propios de la teatralidad: la experiencia del cuerpo, la memoria del cuerpo, las tecnologías de improvisación, la interrelación entre los lenguajes del cuerpo y los lenguajes de la imagen, etc.

c) Estudios sobre lo social y lo político desde la subjetividad de un creador o la intersubjetividad de un grupo de creadores.

En cada caso, las metodologías cambian o bien se combinan con distintos énfasis:

a) La investigación genealógica y las propuestas de «revisitación» y «reconstrucción».

b) Cuerpo y contexto. Variaciones y transformaciones de un mismo material: movimiento, emoción, memoria, discurso...

c) La traducción de los lenguajes y los ejercicios de «transcreación».

d) El trabajo de archivo: búsqueda, interpretación, asociación. La generación de archivos.

Finalmente, deberíamos aceptar que en la medida en que en toda investigación artística se pone en juego la subjetividad del investigador, el formato final de la investigación tendrá más un carácter ensayístico que un carácter científico. El ensayo sería pues el género literario deseable en este tipo de trabajos, que, no obstante, no tendrían por qué tener un formato exclusiva ni siquiera prioritariamente literario.

Resumen

La creación artística es resultado de un proceso singular e irrepetible. La generación de lo artístico (sea obra, imagen, proceso, situación o momento) escapa a la sistema-

tización y a la generalización. En cambio, la práctica artística no: la práctica artística se deja situar, analizar, fijar. Cuando hablamos de docencia de las artes o investigación en artes nos referimos al arte no como acto de creación, sino como práctica. La relectura de *El arte como experiencia* de John Dewey puede ayudar para redefinir la definición y la situación del arte en la actualidad. Y así, podremos definir la práctica artística como procesual, abierta, transdisciplinar, participativa y compleja, para desde ahí proponer algunos modelos de investigación basados en experiencias concretas en el interior o en el desarrollo de diferentes procesos de creación.

Bibliografía

- DANTO, Arthur C. (1997): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DEWEY, John (1934): *El arte como experiencia*. Traducción de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008.
- PINHEIRO VILLA, Fernando y José DA COSTA (2004): “Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras”. En: *Jornal Informativo de ABRACE* nº. 2. Florianópolis: ABRACE.
- SÁNCHEZ, José A. (2007): *Prácticas de lo real*. Madrid: Visor.

Notas

1. Citado en Gastón A. ALZATE: «La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe» en: *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*, Gestos, Revista de Teoría y Práctica del Teatro. Irvine: Department of Spanish and Portuguese, University of California, 2002. <http://artesesce-nicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=118>. Véase también: Roselyn CONSTANTINO, «Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez's Body in Play», en Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti. Performance art of the Americas*. Londres: Routledge, 2000, p. 68.

